

GÉNESIS DEL ORNATO BARROCO SEVILLANO: CAUSAS Y SIGNIFICACIÓN

Álvaro Recio Mir
Universidad de Sevilla

La historiografía de la arquitectura barroca del mundo hispánico ha resaltado de forma unánime la importancia que en la misma jugó el ornamento, que por su enorme profusión se convirtió en su más llamativa cualidad distintiva. De esta forma, la decoración cobró en muchas ocasiones un protagonismo mayor que las propias estructuras edilicias, que quedaron anegadas y disueltas en una plétora decorativa de sobrecogedora riqueza.

Sin embargo, el origen de esta marea ornamental no está claro, careciendo aún de respuesta una pregunta que consideramos clave: ¿cuál fue la causa de tal desbordamiento decorativo?. Esta cuestión cabría formularla de distintas maneras: ¿por qué esa querencia al adorno? o ¿qué propició tal riqueza ornamental?, lo que no haría más que incidir en la interrogante de partida: la causa de la riqueza decorativa del barroco hispánico. Es éste un asunto de difícil solución, pese a lo cual apuntaremos algunos datos, ideas e interpretaciones encaminadas a su comprensión, centrándonos en el ámbito sevillano.

En este sentido conviene recordar que la arquitectura hispalense vivió en la primera mitad del siglo XVII un evidente *crescendo* ornamental. Partiendo de los rigurosos ejemplos de finales del quinientos, cuya más radical expresión fue la Lonja, los edificios que se construyeron a partir de entonces vieron sus sencillas estructuras enriquecidas por una panoplia decorativa de clara raíz clásica. En tal sentido los tratados de arquitectura, sobre todo el de Serlio, fueron una inagotable fuente de inspiración, como claramente se ve en las yeserías de la escalera del Convento de la Merced y también en las de los paramentos de las iglesias de San Benito y Santa Clara, obras todas ellas trazadas por Juan de Oviedo¹.

Un salto cualitativo encontramos en las más volumétricas y carnosas yeserías que trazó Diego López Bueno para el coro de la iglesia del convento de Santa Paula, igual que las diseñadas por Francisco Herrera “el Viejo” para San Buenaventura, que, no obstante, siguen respondiendo a repertorios formales de tradición manierista, sobre todo las últimas².

Kubler entendió como antecedente de estos conjuntos yeseros, a los que denominó “estucos de estilo italiano”, la cúpula del crucero y en la bóveda del coro de la Catedral de Córdoba, considerados desde entonces el arranque de las yeserías barrocas de Andalucía. Desde luego la obra cordobesa fue una empresa de enorme prestigio, inspirada en la bóveda de la Capilla Sistina y que generó no

¹ Sobre esta importante tradición clásica véase MORALES, Alfredo J, “Modelos de Serlio en el arte sevillano”, *Arte hispalense*, Sevilla, 200, 1982, pp. 149-161 y del mismo autor “Pervivencia de esquemas manieristas en la decoración arquitectónica barroca de Osuna”, *Archivo hispalense*, Sevilla, 190, 1980, pp. 79-89. Sobre las obras de Juan de Oviedo remitimos a PÉREZ ESCOLANO, Víctor, *Juan de Oviedo y de la Bandera (1565-1625). Escultor, arquitecto e ingeniero*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1977.

² Véase PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso, *Diego López Bueno: ensamblador, escultor y arquitecto*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1994 y MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio, *La iglesia del colegio de San Buenaventura (Estilo e iconografía)*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1976.

poco debate y la visita de distintos maestros, entre los que quizás estaría Pablo de Céspedes. Su estela se podría seguir en muchos lugares, como en las yeserías de la sacristía de la iglesia de la Compañía de Jesús en Granada, obra de Francisco Díaz del Ribero, o en el Carmen de Antequera, de Antonio Mohedano³.

Pero este enriquecimiento decorativo de tradición clásica y signo manierista no se vio sólo asociado a la yesería, poniéndose también en evidencia en la cantería. Así, en la Lonja sevillana un significativo ornato geométrico animó las bóvedas de su planta alta, realizadas a lo largo del primer tercio del seiscientos por Miguel de Zumárraga, en claro contraste con las de la planta baja, de finales del XVI y desnudas de todo exorno⁴.

Sin embargo, la decoración barroca tiene poco o nada que ver con lo anterior, ya que abandona su disposición geométrica y arquitectónica y se vincula al universo artístico de la escultura y la pintura, al buscar innovadores efectos plásticos. Hay que reconocer, no obstante, que en ocasiones se simultanearon ambos modelos ornamentales, como queda bien patente en un interesante dibujo del pintor cordobés Antonio García Reinoso del gabinete de dibujos del Museo de los *Uffizi* de Florencia⁵. Esta obra de mediados de siglo muestra seis propuestas decorativas, en las que se alternan soluciones tanto clasicistas como barrocas, lo que evidencia la ambivalencia y simultaneidad de ambos modelos decorativos.

El nuevo ornato barroco aparece en Sevilla a partir de los años cincuenta del siglo XVII, desarrollándose en tres edificios sumamente representativos: el Sagrario de la Catedral y las iglesias del Hospital de la Santa Caridad y de Santa María la Blanca⁶.

En este sentido parece que tuvo un papel protagonista un excepcional decorador -o "entallador" como significativamente le denomina la documentación-: Pedro de Borja, con el que arranca el nuevo ornamento y que trabajó en compañía de sus hermanos Pablo y Felipe. Lamentablemente es muy poco lo que sabemos de estos maestros, que fueron capitaneados por Pedro, como indican las fuentes que más adelante aludiremos, y que debió ser el genio creador, seguramente el autor de las trazas, así como el director de la labor realizada por sus hermanos y demás colaboradores.

Fue el Sagrario catedralicio el primero que incorporó estas novedades ornamentales. Este edificio, la gran empresa constructiva del Cabildo en la primera mitad del seiscientos y una de las principales de la ciudad, una vez terminado en 1656 sufrió un intenso proceso decorativo que no concluyó hasta su estreno en 1662. Las tres bóvedas vaídas de la nave del templo fueron retalladas por los Borja siguiendo trazas que poco tenían que ver con los antiguos esquemas clasicistas y que ponían de manifiesto que la severa sensibilidad de la segunda década del siglo, cuando fue trazado el edificio, había cambiado

³ KUBLER, George, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*. Vol. XIV de *Ars Hispanie*. Madrid, Plus Ultra, 1967, p. 36 y ss.

⁴ Sobre la construcción de este edificio remitimos a HEREDIA HERRERA, Antonia, *La Lonja de mercaderes, el cofre para un tesoro singular*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1992, pp. 56-54.

⁵ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, *Historia del dibujo en España. De la Edad Media a Goya*, Madrid, Cátedra, 1986, pp. 309-312.

⁶ Desde luego, además de los ya referidos, se podrían buscar otros antecedentes a estas tres obras, como la decoración yesera de la Capilla de los Montero de la parroquia de Santiago de Écija, fechada en 1630.

sustancialmente, demandando el gusto de la época una mayor y nueva profusión ornamental⁷. (Lám. 1)

Esta decoración acusa aún cierto carácter manierista por su geométrica y articulada composición, lo que quizás es debido a su materialidad pétreo y a su realización *a posteriori*, ya que fue añadida tras haber sido cerradas las bóvedas. A pesar de dichos atavismos, la comparación de las bóvedas de la nave con la de la capilla mayor y con la cúpula del crucero es enormemente significativa de la novedad que supusieron. Efectivamente, y a pesar de que no se ha puesto nunca en evidencia, la decoración de las cubiertas del edificio responde a dos sensibilidades artísticas distintas, ya que la de la cabecera y la cúpula se articulan con casetones clásicos, suponemos que siguiendo las trazas originales del edificio, mientras que las bóvedas de la nave fueron recubiertas por una decoración de claro signo barroco, empleando cartelas, cueros recortados y cintas.

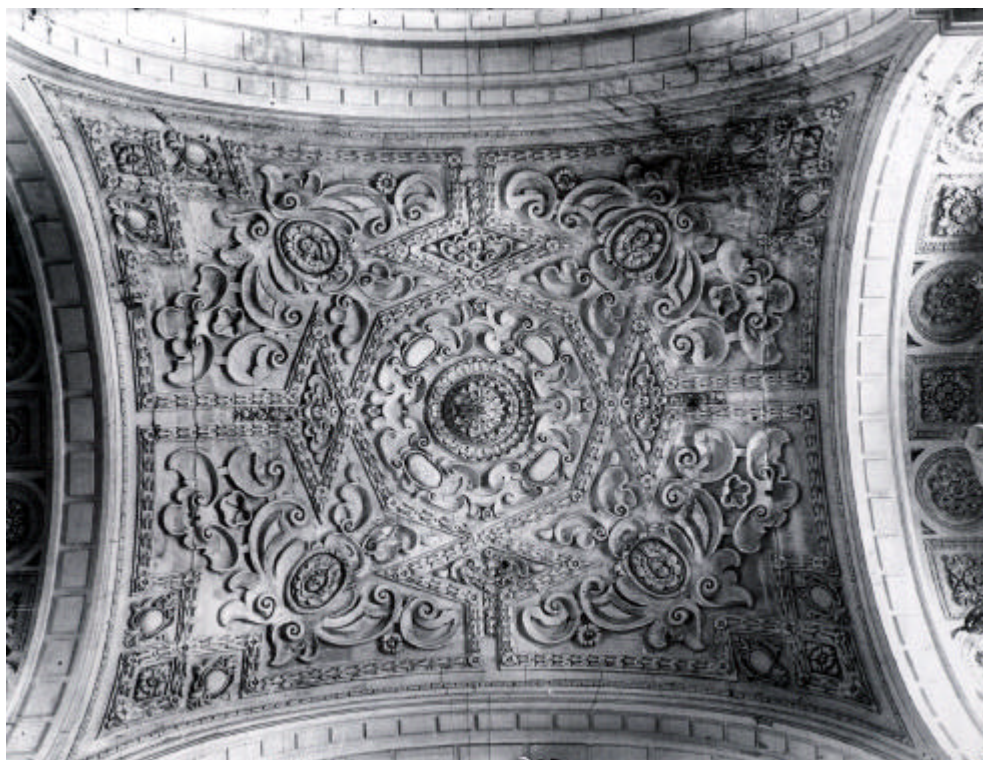


Figura 1: Bóveda del Sagrario de la catedral de Sevilla

Aunque no está documentado, pensamos que la talla de las bóvedas de la nave debieron animar al Cabildo, y en especial a su mayordomo de Fábrica --don Alonso Ramírez de Arellano, que fue esencial en el proceso ornamental del templo--, a extender la nueva decoración a los antepechos de las galerías que flanquean dicha nave. Pedro de Borja, suponemos que al realizarlos *ex novo* y al no estar condicionado como en las bóvedas, desarrolló en ellos una labor verdaderamente barroca, añadiendo a su ya significativa riqueza ornamental la particularidad de hacerlos calados, con lo que consiguió una definitiva

⁷ Sobre la construcción del Sagrario véase FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro, *La Capilla del Sagrario de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1977.

plasticidad escultórica. Estos antepechos están constituidos por un sinfín de motivos entrelazados que cabe concretar en cintas, guirnaldas, niños y fauces monstruosas, de forma que se mezcla con una sorprendente naturalidad lo animal, vegetal y mineral.

No obstante, el acierto de estos trabajos fue puesto en duda por algunos capitulares, que adujeron razones técnicas para abalar sus críticas, ya que “los barandales que se ponían por de dentro en el Sagrario eran mui altos”, igual que no por todos fueron bien vistas las enormes esculturas de José de Arce que los coronan⁸.

Aunque estas críticas se apoyaban en razones técnicas --no olvidemos que se dudó desde un principio de la estabilidad del edificio--, es muy posible que en parte las originasen la incomprensión de las novedades estilística que representaban, lo que igualmente parece vislumbrarse en la opinión negativa que al maestro mayor del Alcázar, Sebastián de Ruesta, le mereció la alteración de la traza original del templo para incluir esta decoración barroca. En este caso, además de por posibles recelos laborales, el juicio de Ruesta parece justificado por su apego a la arquitectura de tradición clásica⁹.

El nuevo ornamento barroco no se detuvo en la nave del Sagrario y llegó también a su sacristía. Ésta, ya no realizada en piedra sino en ladrillo, fue ricamente decorada con yeserías, que recubrieron sus bóvedas y de las cuales nada se conserva¹⁰. También se hizo en yeso la decoración del panteón de los arzobispos Pedro Paíno y Pedro de Tapia, con cuyos donativos se terminó y decoró el templo y que se ubicó en su cabecera. En esta ocasión la documentación no recoge la presencia de los Borja, pero al estar trabajando en el templo es posible que fueran ellos los responsables de esta nueva labor ornamental¹¹.

El ornamento del Sagrario, aunque básicamente interno, llegó también a su sobrio exterior. De esta forma en 1658 se le pagó a Pedro de Borja “por los remates del exterior de la cúpula”¹², cuyo sencillo perfil semiesférico fue enriquecido por una serie de pináculos y elementos decorativos que culminaban en una fe. A pesar de que nada se conserva de ello, su enriquecedor efecto quedó reflejado en los grabados y pinturas de la época¹³.

⁸ Archivo de la Catedral de Sevilla (en adelante A.C.S.), Autos Capitulares 1657-1658 (64), fol. 12 vto.

⁹ FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro, *La Capilla del Sagrario...* op. cit., pp. 99-107. El enorme poder decisorio y económico de Ramírez de Arellano y su prolongada permanencia en el puesto de mayordomo de fábrica parece que también levanta alguna suspicacia entre más de un capitular, como ponen de manifiesto los autos capitulares --A.C.S. Autos Capitulares 1655-1666, fol. 80 de la numeración de 1666--, lo que también podría explicar las críticas a las obras de remodelación del Sagrario que él dirigió personalmente.

¹⁰ FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro, *La Capilla del Sagrario...* op. cit., p. 57.

¹¹ A.C.S., Libranzas de Fábrica 04494 (475), Libro de cuentas particulares de Fábrica de la Catedral, 1654-1661, sin foliar.

¹² A.C.S., Libranzas de Fábrica 04494 (475), Libro de cuentas particulares de Fábrica de la Catedral, 1654-1661, sin foliar.

¹³ La cúpula del Sagrario, debido a que su estabilidad fue desde un principio puesta en duda, ha sido muy alterada desde el siglo XVIII para aligerar su peso. Sobre estas restauraciones véanse FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro, *La Capilla del Sagrario...* op. cit., p. 73 y ss. y RECIO MIR, Álvaro, “Un proyecto de Blas Molner para el Sagrario de la Catedral de Sevilla”. *Boletín de bellas artes*, Sevilla, 26, 1998, pp. 211-218. En cuanto a la imagen que originalmente presentaba esta obra véase SERRERA, Juan Miguel; OLIVER, Alberto y PORTÚS, Javier, *Iconografía de Sevilla 1650-1790*, Sevilla, El Viso, 1989, pp. 235 y 262.

De esta forma, un edificio que seguía pautas artísticas establecidas a mediados del siglo XVI, se vio tanto en su interior como en su exterior en gran medida transformado y renovado siguiendo nuevos criterios de signo barroco¹⁴.

La marea ornamental nacida en el Sagrario llegó muy pronto al cuerpo gótico de la Catedral. Así, igual pauta decorativa se quiso aplicar en 1656 a la capilla de San Antonio, que entonces se convirtió en baustismal. Sin embargo, al “ser la piedra tan antigua y estar pasada del agua” no se pudo entallar, lo que sí se hizo en las capillas de las Angustias, más conocida como de los Jácome, y de San Isidoro. En la primera, también en 1656¹⁵, el nuevo ornamento se realizó en yeso, aún con cierto carácter arquitectónico, sobre todo en la portada del recinto, en el que, no obstante, también aparecen ángeles y querubines. En el interior de la capilla, en cambio, la decoración es mucho más carnosa y plástica, estando entonada en blanco y oro, al igual que su exterior. También en esto se siguió el modelo del Sagrario, en el que la decoración fue originalmente dorada¹⁶.

Semejantes pautas sigue la portada pétrea de la Capilla de San Isidoro, que muestra como las estructuras arquitectónicas fueron progresivamente fagocitadas por una incontenible marea ornamental, que no se vio frenada en las realizaciones pétreas¹⁷.

Resulta enormemente significativo que fuese en la Catedral y al amparo de su Cabildo donde surgiera la nueva pauta decorativa barroca. De esta forma se pone en evidencia el carácter vanguardista de la institución capitular, que ensayó el innovador estilo en el Sagrario y que después lo quiso aplicar al templo gótico. Además, la aparición de ese nuevo ornamento en las capillas de los Jácome y de San Isidoro señala que la nueva apuesta decorativa fue de inmediato adoptada y respaldada por algunas de las principales familias de la ciudad, en este caso Jácome de Linden y Puente Verasategui, titulares de las mismas.

El espíritu decorativo que Pedro de Borja plasmó en el Sagrario se desarrolló pronto en otros templos de la ciudad. Así, la iglesia del Hospital de la Santa Caridad fue en los años sesenta y setenta terminada y decorada bajo el auspicio de don Miguel de Mañara, que articuló un espacio excepcional mediante la combinación de labores yeseras, pictóricas y retablisticas. En esta ocasión, como en las siguientes y a diferencia de lo ocurrido en el Sagrario de la Catedral, la decoración quedó reducida al interior del edificio¹⁸.

¹⁴ La transformación de la iglesia del Sagrario se pensó culminar levantando un gran tabernáculo en su cabecera, que sólo se realizó de forma efímera en 1662 con motivo de la inauguración del templo y de la celebración del breve de Alejandro VII en favor de la Inmaculada Concepción. A este respecto remitimos a RECIO MIR, Álvaro, “*Aquella segunda fábrica que ha de estar en lo interior de la otra*”. Los proyectos de tabernáculo para el Sagrario de la Catedral de Sevilla y su realización efímera en 1662”, *Archivo español de arte*, en prensa. Sobre la transformación ornamental del Sagrario, en estas páginas sólo apuntada, preparamos en la actualidad otro trabajo.

¹⁵ A.C.S., Autos Capitulares 1655-1656 (63), fols. 51, 120 vto. y 121.

¹⁶ En 1658 se pagaron 2.145 reales por 220 libros de panes de oro “*para la media naranja del Sagrario*”. De igual forma fue dorada la cámara sepulcral de arzobispo Tapia. A.C.S., Libranzas de Fábrica 04494 (475), Libro de cuentas particulares de la fábrica de la Catedral, 1654-1661, sin foliar.

¹⁷ Sobre esta capilla véase CRUZ ISIDORO, Fernando, *Arquitectura sevillana del siglo XVII. Maestros mayores de la Catedral y del Concejo Hispalense*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997, pp. 69 y 70.

¹⁸ Los datos sobre la terminación de la arquitectura del edificio son recogidos en CRUZ ISIDORO, Fernando, *Arquitectura sevillana del siglo XVII...* op. cit., pp. 74 y 75. Sobre su decoración véase VALDIVIESO, Enrique y SERRARA, Juan Miguel, *El Hospital de la Caridad de Sevilla*, Sevilla, 1980, pp. 18-22.

En este caso las yeserías muestran dos modalidades, ya que la bóveda de la nave es decorada con *ferronerías* planas, mientras en la tribuna del coro y en la cabecera se disponen grupos de considerable relieve, en ocasiones calados y de sentido escultórico.



Figura 2: Bóveda de la nave de la epístola de la iglesia de Santa María La Blanca, Sevilla.

Especialmente interesantes son las pinturas de la cúpula, en las que Valdés Leal enmarcó los grupos figurativos con yeserías pintadas, que constituirían una tercera y fingida modalidad. Estos trampantojos tienen evidente relación con los altorrelieves antes referidos, por lo cual, aunque la traza de las yeserías de este templo ha sido relacionada con Pedro Roldán¹⁹, quizás habría que vincularla con la versátil mano de Valdés, que tan importante papel jugó en la ornamentación de este templo. No obstante, por su manufactura creemos que debieron ser de nuevo los Borja los responsables de su ejecución.

En las yeserías de la Caridad, tanto reales como fingidas, encontraremos los mismos motivos que en el Sagrario: tarjas, carátulas, cintas, guirnaldas de flores y frutas y ángeles.

Pero donde triunfó de forma más arrolladora la nueva sensibilidad ornamental del barroco fue en la iglesia de Santa María la Blanca, empresa también auspiciada por el Cabildo catedralicio. En este caso la decoración, realizada entre 1662 y 1665, adquiere un protagonismo absoluto, tapizando por completo la sencilla estructura del edificio con un agudo sentido del *horror vacui*. La carnosidad, plasticidad y variedad de este imponente conjunto yesero disuelve

¹⁹ MORALES, Alfredo J., "Alonso Cano y la arquitectura sevillana", en *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*, Madrid, Fundación Argenteria-Visor, 1999, p. 278.

por completo los paramentos del templo. El sorprendente efecto de estas yeserías es potenciado por la sencillez del exterior del edificio, cuya portada carece de todo elemento decorativo y simula ser de sillería gracias a las pinturas murales que la recubren. Este buscado y chocante contraste es otra prueba del triunfo del espíritu barroco

En este caso vemos las mismas tipologías yeseras que en la Caridad: pintadas y planas en las naves laterales, mientras que las que inundan la central son de gran volumen, caladas y figurativas. Aunque estas sugerentes labores son anónimas y se han relacionado con Roldán, debió también ejecutarlas el equipo de Pedro de Borja²⁰. (Láms. 2 y 3)

Las yeserías de Santa María la Blanca muestran de forma absolutamente madura el nuevo concepto ornamental barroco, habiendo en ellas desaparecido las referencias geométricas y arquitectónicas. De esta forma se logró por vez primera disolver la arquitectura del templo, gracias a una infinita sucesión de elementos casi de bulto redondo, calados y entrelazados, como rizadas cortezas que semejan espumosas olas marinas, flores, niños, carátulas o cintas. Sus efectos desintegradores sobre el plano arquitectónico, aunque distintos, serían comparables con la *quadrature* de los grandes pintores decoradores.

La ornamentación yesera, más que copiada o inspirada en grabados, parece auténticamente innovadora. A pesar de que cabe entender como antecedente de la misma algunos de los elementos de la ornamentación manierista, como los denominados cueros recortados, las mascarones ululantes, las guirnaldas y aún otros²¹, su nueva presentación, en perfecta y amalgamada simbiosis, hace de este ornato barroco una verdadera creación, que pensamos definida y plasmada en Sevilla por vez primera por Pedro de Borja.

En relación con la nueva ornamentación objeto de nuestro análisis, cabría añadir a los edificios estudiados, Sagrario, Caridad y Santa María la Blanca, la arquitectura efímera levantada con motivo de la celebración de las más importantes fiestas del siglo en la ciudad: la inauguración del Sagrario en 1662 y de Santa María la Blanca tres años más tarde y la canonización de San Fernando en 1671, siendo esta última la mejor conocida al quedar constancia grabada de la misma. Sorprendentemente en ella su arquitectura, muy innovadora en lo estructural, es más moderada en el ornato que la permanente²².

Por otra parte, ya indicamos que estas novedades ornamentales no fueron apoyadas por todos, aunque a tenor de su éxito las críticas debieron ser minoritarias. En cualquier caso, las mejores referencias para entender lo que significaron en la Sevilla de la época son las que ofrece Fernando de la Torre Farfán. Este poeta y sacerdote de formación sevillana era persona de reconocida sensibilidad en la ciudad, de forma que “fue siempre celebrado de sus amigos, cortejado y aplaudido por sus buenas letras y favorecido de los caballeros y títulos de esta ciudad, consultándole todos los que se preciaban de tener buen gusto”²³.

²⁰ FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro, “La iglesia de Santa María la Blanca”, *Laboratorio de arte*, Sevilla, nº 1, 1988, pp. 117-131.

²¹ En este sentido recomendamos MÜLLER PROFUMO, Luciana, *El ornamento icónico y la arquitectura 1400-1600*, Madrid, Cátedra, 1985.

²² Véanse las láminas de TORRE FARFÁN, Fernando, *Fiestas de la Santa Iglesia Metropolitana, y Patriarcal de Sevilla, al nuevo culto del señor rey San Fernando el tercero de Castilla y de León...* Sevilla, Fundación Fondo de Cultura de Sevilla, Focus, 1984.

²³ Sobre este importante personaje véase BONET CORREA, Antonio: “Torre Farfán y la fiesta de la canonización de San Fernando en Sevilla, en 1671”, prólogo de TORRE FARFÁN, Fernando, *Fiestas de la Santa Iglesia Metropolitana, y Patriarcal de Sevilla...* op. cit., pág. XV y ss.

En este sentido sus apreciaciones sobre la decoración que venimos estudiando y cuya génesis él vivió, fueron muy elogiosas. Así, describió los antepechos del Sagrario como “fabricados de la misma piedra, calada con arrogantes dibujos, obra donde la admiración halla posible en el más bronco de los materiales las labores que apenas”. De la capilla de los Jácome ensalza que en su interior es “magníficamente sumptuosa” y que su exterior es de “cuydado relieve”. De igual forma se refiere a la capilla de San Isidoro²⁴.

Pero donde más significación cobran las palabras de Torre Farfán es al tratar de Santa María la Blanca. Para el entendimiento de este templo es obligada la consulta de su libro *Fiestas que celebró la iglesia parrochial de Santa María la Blanca...*, en el que hace reveladoras referencias a su espectacular decoración. Así, en las yeserías distingue las de “tallas enteras” y las de “medias tallas”, estableciendo así sus tipologías básicas, en clara alusión a las planas y a las abultadas, a las que sólo habría que añadir las fingidas mediante pintura. Elogia además la flexibilidad del yeso, cuya plasticidad dice ser mayor que la de la madera. Pero quizás lo más interesante es cómo describe de forma extremadamente plástica estas labores yeseras, que se van “enlazando, como suele el dibujo, la hermosura de perfectos desnudos a las tarxas revestidas de cohollos y cortezas, con particular soberanía del arte”. Asimismo indica que esta decoración “tiene todo el campo de oro, sobre quien asientan blancos los dificultosos follajes y dibujos referidos”²⁵.

Dicho tono dorado de fondo da a las yeserías un buscado carácter mirífico, al permitir que su aspecto cambie en función de la intensidad de luz recibida, lo que incluso llega a imprimirles una ficticia apariencia de movimiento. No es de extrañar en este sentido que Kubler calificase esta arquitectura como de “superficie activa”²⁶.

Este ornato cabe relacionarlo con las labores de “*tahla dourada*”, y aún de azulejería, que pocos años después anegaron interiores de los templos lusitanos, que aunque sólo superpuestas y monócromas, así como más planas y uniformes que las yeserías, serían auspiciadas por una sensibilidad que suponemos idéntica a la sevillana²⁷.

En otro orden de cosas, hay que referir que a pesar de que Santa María la Blanca, como iglesia dependiente de la Catedral, era un empresa del Cabildo, dirigida en concreto por el canónigo don Justino de Neve, en su enriquecimiento ornamental participó toda su feligresía. En este sentido el propio Neve dio cuenta en 1657 al Cabildo de que había reunido una serie de limosnas de la collación para la sustitución del retablo mayor del templo, a lo que los capitulares respondieron que se vendiese el viejo y se aplicase “lo que diesen para el nuevo”. De igual forma en 1662 notificó al Cabildo que los feligreses “querían labrar los techos de dicha iglesia de bóvedas de yeso a su costa”²⁸.

²⁴ TORRE FARFÁN, Fernando de la, *Fiestas de la Santa Iglesia Metropolitana, y Patriarcal de Sevilla...* op. cit., pp. 213, 170 y 174 respectivamente.

²⁵ TORRE FARFÁN, Fernando de la, *Fiestas que celebró la iglesia parrochial de Santa María la Blanca, capilla de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla en obsequio del nuevo breve condedido por nuestro santísimo padre Alexandro VII en favor del purissimo mysterio de la Concepción sin culpa original de María Santíssima Nuestra Señora en el primero instante physico de su ser con la circunsntancia de averse fabricado de nuevo su templo para esta fiesta...* Sevilla, 1666, p. 3.

²⁶ KUBLER, George: *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII...* op. cit. P. 46.

²⁷ Sobre la talla y el azulejos en Portugal véase PEREIRA, Paulo (dir.), *História da arte portuguesa* 3 vols, Lisboa, Temas e debates, 1995, vol. 3º, pp. 22 y ss.

²⁸ FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro, “La Iglesia de Santa María la Blanca”... op. cit., pág. 122.

De ello se desprende que los fieles de Santa María la Blanca no sólo comulgaban con las novedades ornamentales que el Cabildo estaba auspiciando, sino que fueron más allá, tomando su propia iniciativa a la hora de completar la empresa decorativa capitular. En concreto el retablo, como no podía ser de otra manera en aquellos momentos, era de orden salomónico, modalidad sobre la que se desarrolló el universo ornamental que venimos estudiando y que alcanzó su máximo exponente en el mayor de la Caridad, obra de Bernardo Simón de Pineda. El de Santa María la Blanca es por el contrario anónimo y mucho más sencillo, destacando en él la menuda y abigarrada decoración de su banco²⁹.

A la vez que se hacían las yeserías de Santa María la Blanca y muy parecidas a ellas se realizaron las del Oratorio del Palacio Arzobispal, bajo el pontificado de Antonio Paíno³⁰. De nuevo son atribuidas a Pedro de Borja y en ellas se repiten las mismas cintas entrelazadas, cueros recortados y enrollados, formas geométricas caladas, querubines, guirnaldas de frutas y delicuescentes máscaras monstruosas.

Si bien hasta el momento sólo hemos referido decoración pétrea y yesera, el nuevo ornato se desarrolló lógicamente con igual intensidad en la madera de los retablos. En este caso su génesis se ha ubicado en la llamada hoja canesca, que se hará con el protagonismo de la arquitectura retablística tras la marcha de Alonso Cano a Madrid, alcanzando su hegemonía a mediados de siglo en las obras de Francisco de Ribas, ya que Cano fue muy moderado en el desarrollo del ornato, tanto en los retablos como en los dibujos³¹.

A este respecto sería interesante una detenida comparación de las yeserías de la Caridad con el ornato de sus retablos, encontrándose grandes concomitancias formales entre ambos: las mismas *ferronerías*, cintas, guirnaldas, tarjas o querubines. (*Lám. 4*)

De igual forma, tanto la pintura mural, ya referida, como el azulejo fueron campo de acción del innovador espíritu que anima a la arquitectura sevillana de momento, que en muchas ocasiones se vio asociado a algunas de las obras estudiadas, como ocurre en las pinturas de la Caridad y en la sacristía del Sagrario, que tiene un alto zócalo cerámico. De esta forma el yeso, la madera y la pintura se superpusieron en una amalgama de deslumbrantes efectos barrocos. A ello todavía cabría añadir otras manifestaciones artísticas, como la platería o el bordado, que también vivieron esta renovación ornamental.

Testigo de este gran cambio estético que se produjo en el arte sevillano de mediados del siglo XVII fue el Álbum de dibujos de D.Z., fechado precisamente en 1662 y 1663, justo después de la conclusión del Sagrario, el cual muestra de forma gráfica el imparable avance de la decoración barroca sobre estructuras aún muy clásicas³².

El proceso de enriquecimiento ornamental vivido en Sevilla tuvo su paralelo y natural prolongación en tierras americanas. En este sentido fue sin

²⁹ Sobre ambos retablos véase respectivamente HALCÓN, Fátima, HERRERA, Francisco y RECIO, Álvaro, *El retablo barroco sevillano*, Sevilla, Universidad de Sevilla-Fundación El Monte, 2000, pp. 269 y 270 y FERRERA GARROFÉ, Paulina, *Bernardo Simón de Pineda. Arquitectura en madera* Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1982, pp. 51-66.

³⁰ FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro, *El Palacio Arzobispal de Sevilla* Sevilla, Caja Sur, 1997, pp. 61 y 62.

³¹ MORALES, Alfredo J., "Alonso Cano y la arquitectura sevillana"... op. cit., p. 276 y *Alonso Cano. Dibujos*. Catálogo de la exposición. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2001.

³² SANCHO CORBACHO, Antonio (ed), *Dibujos arquitectónicos del siglo XVII*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1983 y BAENA GALLÉ, José Manuel, "Dibujos arquitectónicos del siglo XVII. Una propuesta de atribución", *Archivo hispalense*, Sevilla, 222, 1991, pp. 185-189.

duda la ciudad novohispana de Puebla de los Ángeles donde este ornato, tanto en piedra, como en yeso y madera, tuvo un mayor paralelismo con el caso hispalense. Las labores yeseras poblanas, de un variado y brillante colorido, alcanzaron un desarrollo inusitado, convirtiéndose en nexo –otro más– entre ambos mundos. Tanto es así que los primeros ensayos de las mismas, aún de carácter manierista, los realizaron maestros de origen sevillano. En este sentido cabe destacar que los Registros de Contratación del Archivo de Indias indican ya en 1588 la partida de Sevilla con dirección a América de un “inventario de yeserías”, en referencia a un repertorio de dibujos, estampas o incluso moldes de este género decorativo³³.

En el caso mexicano, tanto poblano como oaxaqueño, se ha asociado este tipo de ornato a las bóvedas de ladrillo y tezontle, aunque también aparecen en las labores canteriles. No obstante, y a pesar de la evidente relación con la metrópoli sevillana, los ejemplos de Puebla y su entorno tienen sus especialidades. En este sentido cabe destacar una clara vinculación con la carpintería de lo blanco, lo que no se aprecia en los ejemplos hispalenses, asimismo plasman un repertorio icónico distinto³⁴.

La célebre capilla del Rosario del Convento de Santo Domingo fue donde la yesería poblana alcanzó su máxima expresión, sumergida en un ambiente ornamental aún más exaltado y apabullante que el sevillano. Este modelo no hizo más que desarrollarse en otros ejemplos como en Santa María de Tenantzintla o San Francisco Acatepec, cerca de Puebla.



Figura 3: Cúpula de la Iglesia de Santa María La Blanca, Sevilla.

³³ GÓMEZ PIÑOL, Emilio, “Las artes plásticas”, en *Historia general de España y América* tom. XI-1 América en el Siglo XVIII. Los primeros borbones, Madrid, Rialp, pp. 357 y 358.

³⁴ Véase al respecto BERCHEZ, Joaquín: *Arquitectura mexicana de los siglos XVII y XVIII*. México, Grupo Azabache, 1992. Pág. 55 y ss.

Llegados a este punto es el momento de retomar la cuestión de la que partimos: la causa de esta pleamar ornamental, la cual produjo tal fascinación que cabe preguntarse si su génesis no respondió a oscuras pulsiones de carácter cuasigenético. Las explicaciones barajadas hasta ahora para explicar esta querencia decorativa se han basado en tópicos que parecen no responder a la realidad, ya que en verdad esta decoración apenas si ha sido analizada desde un punto de vista meramente formalista, lo que no resuelve nuestra duda.

En este sentido quizás debamos partir del estudio de cuestiones técnicas. Por lo que se refiere a la yesería, el gran elemento aglutinador de la decoración, es poco lo que sabemos, a pesar de haberse practicado este arte en nuestro ámbito desde época musulmana sin interrupción. Tan frecuente empleo fue propiciado en primer lugar por su abundancia. En cuanto a su manufactura, la piedra de yeso era primero calcinada y luego molida y convertida en polvo. Éste se tamizaba y mezclaba con agua, amasándose hasta crear una pasta homogénea que ya era practicable. A partir de ese momento se aplicaban al yeso dos técnicas fundamentales, la talla y el molde, la primera empleada sobre el material sólido y para elementos de bulto y la segunda para los planos y sobre el material húmedo. Los elementos planos se realizaban directamente sobre el muro, mientras los tridimensionales se debían llevar a cabo en el taller para luego aplicarlos sobre los paramentos. Por último, se aplicaba el dorado y la policromía, siguiendo técnicas pictóricas³⁵.

Al hacer la documentación catedralicia referencia al “entallado de la yesería” en relación a la Sacristía del Sagrario³⁶, es evidente que la actividad de Pedro de Borja se centraría en la primera de las técnicas antes citadas, que fue la que adquirió mayor desarrollo en el ornato barroco. Igualmente, es de suponer que de los trabajos de molde, más mecánicos, se ocuparían sus colaboradores.

Sea como fuera, lo cierto es el carácter escultórico de la talla del yeso sería lo que permitió trabajar a Pedro de Borja indistintamente tanto con dicho material como con piedra, de lo que dejó sobradas pruebas en el Sagrario catedralicio, en el que talló, además de los ormentos ya referidos, el gran relieve de la Fe que corona su muro de los pies³⁷.

El carácter escultórico de la labor de Borja y en general de la yesería parece confirmarlo la alambicada prosa de Torre Farfán, que al describir las yeserías de Santa María la Blanca dice que las “executaron los sinzeles y los escoplos todo quanto mejor perficiona el ensamblage y la escultura, enlazando, como suele el dibujo, la hermosura de perfectos desnudos, a las tarjas revestidas de cohollos y cortezas con particular soberanía del arte, cuyo primor confieso,

³⁵ Sobre el estudio histórico de estas técnicas, nunca realizado con la profundidad necesaria, remitimos a GÁRATE ROJAS, Ignacio, *Artes de la cal*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1993 y QUILES CARCÍA, Fernando, “Introducción al estudio de la yesería barroca”, en *Simposio Nacional Piedra de Mena y su época* Málaga, Dirección General de Bienes Culturales de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 1990, pp. 565-575. Básicamente las referidas fueron las técnicas empleadas desde época musulmana, que continuaron vigentes en la arquitectura mudejar. Véase LÓPEZ GUZMÁN, Rafael, *Arquitectura mudéjar. Del sincretismo medieval a las alternativas hispanoamericanas*, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 88-95.

³⁶ A.C.S., Libranzas de Fábrica 04494 (475), Libro de cuentas particulares de Fábrica de la Catedral, 1654-1661, sin foliar.

³⁷ FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro, *La Capilla del Sagrario...* op. cit. Págs. 52 y 53.

que sin proligidad y embaraço no cupiera en la claridad de esta noticia, que su mayor trabajo consiste en limitarse”³⁸.

De esta manera parece Torre Farfán resaltar, además de la tendencia expansiva de la yesería -“su mayor trabajo consiste en limitarse”-, su carácter escultórico, que enlaza, lógicamente, con el dibujo. También pondera la riqueza formal de esta ornamentación, cuyo atractivo reside precisamente en esa abundancia de elementos y en su combinación.

El yeso tenía desde luego unas cualidades que lo hacían especialmente apto para la decoración, algunas de las cuales ya las vimos apuntadas por Torre Farfán, a lo que cabría añadir que es fácil de trabajar, sólido, duro y firme, pero a la vez muy maleable. Asimismo puede policromarse con facilidad, pudiendo imitar de esta forma a otros materiales. Por último, tiene también unas cualidades acústicas muy favorables, ya que el evita la excesiva reverberación del sonido, del mismo modo que su absorción³⁹.

En este sentido, se ha asociado la yesería a edificios de ladrillo y madera, entendiéndose como una ornamentación popular y económica, propia de una época de crisis que buscaba efectos sorprendentes a un mínimo coste. Kubler dijo en este sentido que la yesería era “una tendencia barata dentro de la arquitectura religiosa”, lo que se ha venido repitiendo con posterioridad⁴⁰.

No obstante, la documentación consultada sobre el Sagrario sevillano parece desmentir esto último, ya que en este caso Pedro Borja cobró 22.000 reales por entallar las tres bóvedas pétreas de la nave del templo, a razón de 10.000 por la inmediata a la cúpula del crucero, 8.000 por la siguiente y 4.000 por la tercera y última, que es menor. Estos pagos se produjeron entre 1655 y el año siguiente. Mientras tanto, recibió 33.400 reales por las yeserías de la Sacristía, espacio mucho menor --aproximadamente la mitad--, que se le abanaron en dos pagos, 15.400 en 1657 y 18.000 dos años más tarde⁴¹.

Estas cantidades, así como la cadencia de sus pagos, parecen indicar claramente que la labor yesera no sólo no era más barata que la pétrea, sino mucho más cara, y que su trabajo se prolongaba más en el tiempo, de lo que parece deducirse que era también más lento. Al no conservarse las yeserías de la sacristía no podemos compararlas con las de la nave, aunque es factible que tuviesen el mismo aspecto que las de Santa María la Blanca.

A pesar de lo recogido por la documentación, a simple vista parece contradictorio que tallar unas bóvedas de piedra costase menos que cubrir otra con yeserías. Aunque por ahora sólo podemos advertir este fenómeno, evidenciado por las fuentes, es muy posible que en ese altísimo precio influyesen cuestiones técnicas que hoy se nos escapan, al tener por ahora sólo las pautas básicas del proceso creativo de la yesería.

En cualquier caso, el costo de los antepechos de la nave no hacen más que confirmar lo anteriormente referido, el altísimo precio de los primores yeseros, ya que en 1657 se le pagaron a Pedro de Borja sólo “8.500 reales por el tallado de los

³⁸ TORRE FARFÁN, Fernando de la, *Fiestas que celebró la iglesia parrochial de Santa María la Blanca*... op. cit., pp. 3 y 3 vto.

³⁹ Véase en este sentido la bibliografía de la nota 35.

⁴⁰ KUBLER, George, *Arquitectura*... op. cit., p. 36

⁴¹ A.C.S. Libranzas de Fábrica, 04494 (475), Libro de cuentas particulares de la fábrica de la Catedral, 1654-1661, sin foliar.

ocho barandales del Sagrario”, menos de un cuarto de lo recibido por su labor en la sacristía⁴².

Asimismo, el supuesto carácter popular que se le ha achacado al nuevo ornato también es cuestionable en el caso sevillano con sólo comprobar las personas e instituciones que lo generaron y auspiciaron. De este modo hay que recordar que surgió al amparo del elitista mecenazgo catedralicio, arzobispal y nobiliario, como hemos visto en los anteriores ejemplos. Ello no quiere decir que no fuese aceptado de forma entusiasta por todos los estamentos sociales, ni que adquiriese una incuestionable popularidad, que fue la que le dio una universal difusión conforme avanzaba el siglo XVII, pero lo que parece desprenderse de la anterior documentación es que la configuración de la ornamentación barroca sevillana se originó al auspicio de los estamentos privilegiados.

Es evidente que hay que acudir a otros parámetros distintos al de su precio y materialidad para averiguar la causa de este desarrollo ornamental. En este sentido es evidente que a mediados de siglo se produjo en Sevilla un cambio de gusto, de forma que de las intelectualizadas pautas decorativas de raíz manierista, que potenciaban el carácter arquitectónico de los paramentos, se pasó en muy pocos años a unos plásticos y cartilaginosos repertorios ornamentales que disolvieron las estructuras edilicias.

Este gusto nuevo estaría motivado por el agotamiento del universo formal manierista, que fue remplazado por otro de sensibilidad plenamente barroca, materializado en una panoplia decorativa de carácter mucho más sensual. Tal cambio coincide con la crisis que a mediados de siglo asoló Sevilla y que alcanzó su cima en la epidemia de 1649, época calificada por Mañara en su *Discurso de la verdad* como “desdichado siglo” y “tiempo lamentable”⁴³. Tan dramáticas circunstancias propiciaron una exacerbación de la sensibilidad religiosa, que encontró un espléndido cauce de expresión en el *desideratum* ornamental del que las yaserías fueron el elemento aglutinante, tapizando los interiores eclesiásticos y poniendo en conexión retablos, esculturas y pinturas.

Por otra parte, tan abigarrada máquina decorativa fue un eficaz medio de difusión de los postulados de una religiosidad altamente ritualizada, que nada tenía que ver con las disquisiciones espirituales de un siglo atrás, y el deslumbrante marco del *teatrum sacrum* trentino. En este sentido Torre Farfán justificó todo este arretrato ornamental en la “majestad y decencia” del culto, que resultaría sumamente atrayente a unos fieles sumidos en circunstancias existenciales en la mayoría de las ocasiones miserables⁴⁴.

En ese sentido parece que la decoración indicaba la significación del lugar, de forma la riqueza ornamental se respondía con la importancia litúrgica. Ello parece desprenderse del acuedo que recoge la decisión de entallar la capilla catedralicia de San Antonio, “lo mejor que se pudiere por raçon de estar la pila del Baptismo en ella”⁴⁵. Una vez que se vio la imposibilidad de la propuesta, se ordenó “a los señores oficiales de fábrica se blanquee y adorne de todo lo necesario para que tenga el lucimiento que es conveniente de capilla del

⁴² A.C.S., Libranzas de Fábrica 04494 (475), Libro de cuentas particulares de la fábrica de la Catedral, 1654-1661, sin foliar.

⁴³ El *Discurso de la Verdad* de Mañara es uno de los textos que recoge de forma más dramática e intensa la espiritualidad de la época, que no era más que el reflejo de unas circunstancias existenciales verdaderamente lacerantes. Véase MAÑARA Y VICENTELO DE LECA, Miguel, *Discurso de la verdad dedicado a la alta imperial magestad de Dios*, Sevilla, 2001.

⁴⁴ TORRE FARFÁN, Fernando de la: *Fiestas que celebró la iglesia parrochial de Santa María la Blanca*... op. cit. Pág. 3 vto.

⁴⁵ A.C.S. Autos Capitulares 1655-1656 (63), fols. 16 y 16 vto.

Baptisterio y para ello se haga retablo y pintura de San Antonio del tamaño del Santiago, el cual se procure sea del mejor pintor que hubier en esta ciudad”⁴⁶.

Esta significación jerárquica-ornamental del espacio vuelve a repetirse en la Caridad y en Santa María la Blanca, templos cuyas cabeceras y cúpulas concentran la máxima densidad decorativa, seguidas de sus naves centrales y coros, mientras que en las naves laterales parece diluirse. A este respecto es muy significativo como Torre Farfán describe la capilla mayor de Santa María la Blanca, en la que aparecía “las labores más esforçazas del ingenio. Estas descenden copiosas del artesón de la bóveda al agrado de las paredes; donde aviendo executado lo que parece imposibilidad de las manos, corren con la misma admiración por el resto de la obra, que por blasonar de mayor precio, tiene todo el campo de oro, sobre quien assientan blancos los dificultosos follages y dibujos referidos”. Pero donde sus palabras se hacen más reveladoras es al referirse al sagrario del retablo mayor, que “excede en todo lo que permite la perfección de quanto sobre lo inventado puede añadir el estudio, sin delito de que contravenga el arte, que solo passa al exceso lícito de adornos y pulimentos donde con magestad y decencia se coloca el sagrario, acompañado de floridos atrevimientos del artificio”⁴⁷. Igual podría predicarse, por ejemplo, de la iglesia de la Caridad y del oratorio del Palacio Arzobispal.

Parece especialmente interesante esta concepción del ornamento como algo *necesario y conveniente*, en relación a un *lucimiento* que no sólo suponemos marco de la liturgia trentina, sino prolongación de la misma. En este sentido cabe recordar el tono dorado de la mayoría de la decoración que venimos tratando, no hacía más que intensificarse mediante la proliferación de retablos, sobre cuya madera se prolongaban generosamente pares elementos ornamentales.

De nuevo Torre Farfán dice elocuentes palabras en relación con Santa María la Blanca y en clara defensa a esa nueva riqueza que debió despertar alguna susceptibilidad, pero que se difundió en una incontestable espiral de emulación. Así indica que “la emulación nunca es honesta quedándose en los límites de profana, sólo aspira a loable quando sube hazia lo divino. Es assi, porque entonces paga a Dios algo de lo que puede, a quenta de los mucho que debe. Con tal motivo fue acuerdo de una de tantas devociones, firmes en este zelo, que para conseguir una dificultad opuesta a todo, primero imperasse lo superior, después, sino bastase el poder, ayudase el arte”⁴⁸.

Otro asunto interesante es que el nuevo ornato barroco, aunque básicamente interior y concentrado en los lugares litúrgicos más señalados, también se desarrolló al exterior, como en el Sagrario y en las capillas catedralicias. De igual modo cabría resaltar que se aplicó a toda clase de espacios, incluso a aquellos que pueden parecer secundarios o auxiliares, como la sacristía y el panteón arzobispal del Sagrario. De esta forma no hubo elemento o pieza arquitectónica a la que no llegase esta verdadera marejada ornamental.

En cualquier caso, parece claro que la inteligencia de este fenómeno pasa por una interpretación con un alto componente sociológico. En este sentido,

⁴⁶ A.C.S. Autos Capitulares 1655-1656 (63), fol. 44 vto. Luego sería efectivamente el más importante pintor de la ciudad, Murillo, y el más significativo retablista del momento, Bernardo Simón de Pineda los que llevasen a cabo la empresa.

⁴⁷ TORRE FARFÁN, Fernando, *Fiestas que celebró la iglesia parrochial de Santa María la Blanca*.. op. cit., pp. 3 y 3 vto.

⁴⁸ TORRE FARFÁN, Fernando de la: *Fiestas que celebró la iglesia parrochial de Santa María la Blanca*.. op. cit. Pág. 1 vto.

recientemente ha realizado Emilio Gómez Piñol una convincente y sugerente interpretación⁴⁹.

El marco cronológico del fenómeno lo concreta el profesor Gómez Piñol en las tres décadas que van de 1649, año de la epidemia de peste que asoló a la ciudad, a 1679, fecha en la que fueron suprimidas las representaciones teatrales en Sevilla y de la muerte de Miguel de Mañara. En ese período detecta una especial sensibilidad a las cuestiones del decoro y decencia de los lugares de culto, asunto al que ya hemos hecho referencia, como reflejo de una exaltada y pasional sensibilidad religiosa, auspiciada en gran medida por el Arzobispo don Ambrosio de Spínola y Guzmán, prototipo de prelado reformista y de extremado rigorismo moral, y que personifica a la perfección el aludido Mañara.

En este sentido Gómez Piñol establece una relación entre la ostentación y el triunfalismo del culto y la morfología ornamental que venimos analizando. De igual manera vincula esta “apoteosis visual” con un sentimiento popular antiprotestante que enlazaba en Sevilla con un tradicional y siempre latente rechazo a lo musulmán.

Por otro lado, resalta el concepto de “emulación piadosa”, al que se refiere Torre Farfán, como motor de ese afán por conseguir templos cada vez más suntuosos, y que se ejemplifica en esa cadena que configuran el Sagrario, la Caridad y Santa María la Blanca.

Junto a ello también pone de manifiesto las circunstancias artísticas de la ciudad, en la trabajaban artífices excepcionalmente dotados, como Francisco Herrera “el Mozo”, que venido de Italia modernizó la práctica artística, a los que habría que sumar Murillo, Bernardo Simón de Pineda, Valdés Leal o los Borja. Esta renovación de los recursos artísticos coincidió también con la reactivación de las grandes devociones de la cristiandad tradicional, negadas por los protestantes pero con un enorme arraigo popular en Sevilla, como el Santísimo Sacramento y la Inmaculada Concepción, de las que son ejemplos claros los referidos templos del Sagrario y Santa María la Blanca, a los que hay que añadir el templo del Hospital de la Caridad, elocuente alegato a las obras de misericordia.

La tesis de Gómez Piñol acaba indicando que dichos factores confluyeron en un complejo proceso de sinergia histórica, que propició el surgimiento de la corriente ornamental barroca, entendida en Sevilla como “forma nueva” de adornar los templos⁵⁰.

⁴⁹ La postura de Gómez Piñol, de la que en adelante haremos un breve resumen, aparece en GÓMEZ PIÑOL, Emilio: *La Iglesia Colegial del Salvador. Arte y sociedad en Sevilla (siglos XIII-XIX)*. Sevilla, Fundación Farmaceútica Avenzoar, 2000. Págs. 105-112. Aprovechamos la ocasión para agradecerle al Prof. Gómez Piñol las sus sugerencias en la realización de este trabajo. De igual forma le agradecemos al Prof. Suárez Garmendia habernos proporcionado las imágenes que ilustran este texto, procedentes de la Fototeca del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla.

⁵⁰ De esta forma explica la génesis del actual templo del Salvador, una vez desaparecida la vieja mezquita de Ibn Adabbás, cuya demolición empezó el 17 de agosto de 1671, sólo unas semanas después de que se hubiese celebrado la canonización de San Fernando, fenómeno que Gómez piñol interpreta como el que “galvanizó con fuerza insospechada todas las energías creadoras de la ciudad” y que “vino a reactivar hondísimos sentimientos de de identidad cristiana cifrados en la ancestral veneración de los santos y sus reliquias, y de tajante afirmación frente a las confesiones religiosas ajenas al catolicismo”. GÓMEZ PIÑOL, Emilio: *La Iglesia Colegial del Salvador...* op. cit. Págs. 109-114.

La misma tónica interpretativa ha seguido Gómez Piñol en el análisis del fenómeno de enriquecimiento ornamental del arte hispanoamericano. Véase al respecto GÓMEZ PIÑOL, Emilio, “Las artes plásticas”... op. cit., pp. 347 y ss.

Esta interpretación, que ofrece un nuevo y más amplio punto de vista frente a los anteriormente expuestos, explica desde una perspectiva sociológica el fenómeno de la decoración barroca y permite completar la contestación a la pregunta de la que partíamos.

En este sentido, cabría enmarcar el proceso ornamental que estudiamos en el fenómeno cultural en el que se desarrolló, el del barroco. A este respecto es clave la brillante interpretación de José Antonio Maravall, que rechaza las definiciones del barroco fundadas solamente en aspectos externos e instrumentales y que entiende la cultura barroca, como dirigida, masiva, urbana y conservadora. No obstante, en este momento nos interesa especialmente de la tesis del profesor Maravall lo relativo a los recursos psicológicos empleados en el Barroco para atraer, retener y conducir la atención de la sociedad⁵¹.

A este respecto, empieza aludiendo al recurso de la extremosidad, entendida como una ruptura de las proporciones, un alegato a la exageración y a lo desmesurado, con la finalidad de golpear con fuerza el ánimo de las personas, de forma que queden espantadas y asombradas. En este punto, retomando lo ya observado por Wölfflin, pone de manifiesto el estado de excitación que refleja y, a la vez, busca el Barroco.

Ello enlaza con el segundo recurso psicológico que es la suspensión, es decir, el efecto que provoca una situación transitoria de suspense, “una retención de las fuerzas de la contemplación o de la admiración durante unos instantes, para dejarlas actuar con más vigor al desatarlas después”. Maravall relaciona esta técnica con la utilización de recursos móviles y cambiantes, con lo extraño y raro, con lo difícil, lo nuevo y antes no visto.

El siguiente recurso es la dificultad, muy elogiada en el XVII, incluso como método pedagógico. En este sentido Maravall cita a Gracián, el cual decía que “a más dificultad más fruición del discurso en topar con el significado, cuando está más oscuro”. Ello se debe a que se consideraba esa dificultad como un procedimiento para fijar más la atención y hacer más profunda la huella que una obra dejaba en el espíritu de su observador.

El quinto recurso es el de la novedad, que enlaza con la invención, la rareza, la extravagancia, la ruptura de normas, etc. Hay, según Maravall, “una inclinación natural, innata, que arrastra al hombre hacia lo nuevo”, que queda resumida en un aforismo de la época: “todo lo nuevo place”. Esta novedad es tan universal que pierde su virulencia, de manera que no afecta al orden político y social.

Muy relacionados con esa novedad están los dos últimos recursos psicológicos, la invención y el artificio, que se desarrollan con especial brillantez en el teatro, cuyas representaciones, gracias a rebuscados efectos tramoyísticos, mecánicos y lumínicos, aturden y atraen al público, entre el que se encontraban todos los estamentos sociales. De igual manera estos recursos psicológicos, así como los anteriormente citados, alcanzaron igual brillantez en las fiestas, que llegaron a ser tan habituales que pusieron en peligro las más básicas e imprescindibles obligaciones públicas.

Maravall concluye indicando que estos recursos se emplearon debido a que el hombre barroco no tuvo demasiada confianza en la fuerza de atracción de lo

⁵¹ La tesis de Maravall, de la que en adelante haremos un mínimo resumen, es expuesta en MARAVALL, José Antonio, *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica* Barcelona, Ariel, 1986, pp. 419-524.

intelectual y la revestirla de aquellos elementos sensibles que la graben indeleblemente en la imaginación.

Partiendo de las complementarias teorías de Gómez Piñol y Maravall se pueden establecer nuevas hipótesis. Así, Maravall hace referencia a que las novedades del barroco no afectaron al orden político-social, de forma que esas innovaciones no hicieron más que reforzar la organización de una sociedad eminentemente conservadora. Pensamos que ello sería aplicable a nuestro caso, pudiendo explicar el ornato barroco como una novedad que oculta un evidente tradicionalismo estructural. Efectivamente, pese a la novedad decorativa de los tres templos referidos, Sagrario, Caridad y Santa María la Blanca, sus estructuras edilicias, además de ser de una sencillez rayana en la simplicidad, no supusieron más que la confirmación de concepciones espaciales de origen mudéjar, casi ancestrales.

Por otra parte, una vez suprimidas las comedias, el culto y las grandes celebraciones religiosas se convirtieron casi en la única forma de espectáculo a la que podían aspirar los sevillanos. No es de extrañar por tanto que la Iglesia aplicase en los templos todos los medios persuasivos y retóricos empleados en el teatro, como la decoración, los efectos lumínicos, musicales y el protagonismo de la palabra. Asimismo hay que recordar la riqueza del culto y la presencia de la música en el mismo, de forma que las celebraciones litúrgicas eran grandiosos espectáculos en los que se aglutinaban todas las manifestaciones artísticas en un auténtico *mirabile composito*. De esta forma cabría interpretar que la Iglesia buscaba llenar el hueco dejado por el teatro y concentrar de forma absoluta la atención de la sociedad, para lo que se valió de los antes referidos recursos formales y psicológicos.

El éxito de esa concepción artística hizo que el barroco que hemos visto surgir a mediados del siglo XVII no hiciera más que desarrollarse, alcanzando su máximo apogeo en el siglo XVIII. En ese momento el extraordinario desarrollo de dos tipologías edilicias, los camarines y los sagrarios, supusieron no sólo la definitiva concreción del barroco, sino también la culminación de un proceso creativo que se había iniciado con el surgimiento y la expansión del ornamento. Además, en ellas se muestra la estrecha relación entre lo espiritual y lo material, ya que dichas tipologías edilicias están relacionadas con el culto a las imágenes, especialmente las marianas, y al Santísimo Sacramento. De igual forma tienen relación con un desarrollo litúrgico de una exacerbada sensualidad y de un acusado intimismo, que ya responde a una sensibilidad distinta de la del siglo XVII.

En cualquier caso, no es éste un asunto cerrado, antes al contrario, pensamos que lo hasta aquí analizado no es más que una interpretación de este complejo fenómeno artístico. Por ello, suponemos y esperamos que la investigación exhaustiva de los factores referidos, y aún de otros, todavía por realizar, nos permitirá explicar en un futuro cercano la causa del ornato barroco sevillano de forma completamente satisfactoria.